

GILES KNOX

**Las últimas obras de Velázquez. Reflexiones sobre el estilo pictórico**

Traducción de Javier Rambaud. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica con la colaboración del Museo Nacional del Prado, 2010, 192 pp.

Durante los últimos cinco años, el Centro de Estudios Europa Hispánica y el Museo Nacional del Prado han llevado a cabo una encomiable labor de recuperación de textos clásicos sobre Velázquez que ha puesto a nuestro alcance las aportaciones esenciales de Enriqueta Harris, Diego Angulo, Jonathan Brown, Svetlana Alpers o Julián Gállego y que, bajo el título genérico “Velazqueña”, parece que seguirá dándonos felices sorpresas en un futuro inmediato. A esa restitución se añade la edición de nuevas propuestas interpretativas sobre la pintura del pintor sevillano como las de Martin Warnke o Andreas Prater, a las que se suma este libro de Giles Knox. Dos de las cuestiones más admirables son que Knox, profesor de la Indiana University de Bloomington, apenas había publicado un estudio sobre Velázquez<sup>1</sup> y que este es, además, su primer libro en el que, sin embargo, muestra una versatilidad sorprendente para enfrentarse a un problema de veras peliagudo: el de las últimas obras de Velázquez<sup>2</sup>.

Knox parte de tres premisas que son expuestas en el primer capítulo del libro para ir enmaridándose después en los siguientes: recurre al concepto de “estilo pictórico” o *malerisch* tal y como lo definió Wölfflin<sup>3</sup> para emparentarlo después con la destreza que Velázquez mostró particularmente en las pinturas que realizó durante la última etapa de su carrera; a esto se unen sus reflexiones sobre las relaciones entre el medio y la forma que ya atisbara Focillon<sup>4</sup> y más tar-

de expusiera magistralmente Baxandall<sup>5</sup>; y, finalmente, parte del convencimiento de que teoría y práctica artísticas estuvieron íntimamente unidas durante el Siglo de Oro, cuestión que ya desarrolló Hellwig<sup>6</sup> y que se ha venido confirmando en los últimos años según una corriente historiográfica que incluso excede los límites del arte español.

Ya en la página dedicada a los agradecimientos el autor expone que *Las hilanderas* y *Las meninas* “deben ser leídas juntas” puesto que plantean un “desafío a las normas de la teoría artística del Renacimiento” a tenor del cual “la mano inspirada del artista debía recibir una consideración equivalente a la del intelecto” (p. 9). Para Knox, Velázquez se enfrentaría con las propuestas de la teoría artística contemporánea cuyo horizonte normativo seguía siendo el codificado en la teoría de lo que genéricamente podríamos seguir llamando Renacimiento, según la cual la pincelada abierta refleja el trabajo manual del artista y por tanto ha de ser vilipendiada a favor de una factura más acabada que sería una transcripción, teóricamente, de la labor intelectual del artista; por resumir: la mano depende de la inteligencia del creador y de su ingenio. En cambio, ante esta opinión dominante y a través de sus pinturas, Velázquez ponderaría la destreza de la mano, que debería así “recibir una consideración equivalente a la del intelecto” (p. 9) siguiendo una actitud polémica respecto a lo establecido, y no está de más recordarlo, que el pin-

tor podría haber manifestado también con su dedicación mayoritaria y desde el comienzo de su carrera en Sevilla a lo que entonces eran considerados géneros menores: el bodegón y el retrato.

En sus pinturas, y en particular en las dos citadas –a las que se une la *Sibila* del Meadows Museum de Dallas en las argumentaciones de Knox–, Velázquez habría desarrollado toda una “batalla de borrones”, como hubiera dicho Paravicino<sup>7</sup>, para demostrar que, en realidad, más allá del intelecto del artista ha de valorarse su habilidad a la hora de disponer la composición y, sobre todo, de aplicar los colores por medio de una “pincelada abierta y pictórica” pues es la causa esencial de la sensación de movimiento y, por eso, del flujo temporal que es apresado y representado gracias a los milagros de la pintura. En ese sentido, es paradigmático el giro eterno de la rueda que está en el primer plano de *Las hilanderas* y que por ello ha sido numerosísimas veces citado como ejemplo de la pericia de Velázquez para representar el movimiento, pero también podría recurrirse a una pintura seminal, en este sentido, que fue realizada durante el segundo periodo madrileño. En su célebre *Marte* (Madrid, Museo Nacional del Prado, P-1208) Velázquez llevó a cabo la metamorfosis del mármol antiguo del *Ares Ludovisi* por medio de unos pocos elementos: el color y un matizado estudio de la luz que aprendió estudiando la pintura de Tiziano y Rubens y de los pintores con los que coincidió



1

en Roma y en otras ciudades durante su primer viaje a Italia. Velázquez, a través de esos esenciales instrumentos, evitó el riesgo de caer en la petrificación que el estudio y la emulación de la escultura antigua podría llevar aparejado, pero al

color y a la luz debemos añadir todavía un tercer factor igualmente importante. Velázquez logró esa sensación de palpante presencia al romper los perfiles de sus figuras: el límite entre ellas y el resto de sus composiciones no queda di-

ferenciado por una nítida línea de separación, sino que, más allá de los posibles arrepentimientos en que pudo incurrir, infunden en el espectador la sensación de estar delante de una efímera y circunstancial presencia, tan viva y tan real

como él mismo. Además, por medio de esa pincelada abierta se subrayaba ese juego de las apariencias tan propio del siglo XVII y que debía ser muy caro al mismo Velázquez a tenor de las palabras que usó para describir algunas de las obras que se hallaban en El Escorial y cuya disposición estaba bajo su responsabilidad. De hecho, un *San Sebastián* de Tiziano hoy perdido le pareció que estaba “colorido tan divinamente, que parece vivo, y de carne”<sup>8</sup>.

Para Knox, el problema fundamental al que Velázquez se enfrentó en sus últimas obras fue “fijar lo pasajero de una forma permanente” (p. 175), lo que Lafuente Ferrari llamó “la salvación de la circunstancia”<sup>9</sup>. A través de ese estilo pictórico que no por casualidad era, para Wölfflin, el “estilo del parecer”<sup>10</sup>, Velázquez otorgaba a sus pinturas mayor sensación de movimiento y cambio y, por tanto, de vida. Pero esta perspectiva pone ante nosotros un problema puramente metodológico que, en parte, muestra los límites del análisis formal de las obras: ¿hasta qué punto podemos aplicar una categoría como es la de “estilo pictórico”, acuñada a comienzos del siglo XX, a obras que se hicieron a mediados del siglo XVII, a no ser que la usemos a sabiendas de que es una mera etiqueta que solo en parte sustituye a la antigua “manera” y que únicamente sirve para poner un poco de orden o para tratar de explicar los milagros, como se decía en la época, de la pintura de Velázquez?

Lo que sí parece claro es que, adoptando esa pincelada abierta y disuelta, Velázquez se habría emparentado, a través de la técnica, con una genealogía

gloriosa de pintores vinculados, de una u otra manera, con los más conspicuos representantes de la Casa de Austria en España: Tiziano y Rubens. Aunque, como expuso Marías en un artículo muy sagaz que anticipaba ya algunas de las tesis de Knox, “ni podemos reducir la motivación de su opción formal a su estrategia nobiliaria, ni su vinculación al veneciano limitarla al toque”<sup>11</sup>, lo cierto es que, como dice el propio Marías, sí podría atribuirse una suerte de “estrategia” en la adopción por parte de Velázquez de la técnica de la pintura “a la veneciana”. Velázquez “utilizaría recursos culturales –referencias figurativas explícitas para su audiencia– y gráficas –las manchas evidentes– para ser encadenado a una tradición, o a varias tradiciones, que tal vez encontraron en Tiziano –segundo Apeles de un imperial Alejandro– un punto de partida”<sup>12</sup>. A estas alturas parece evidente que, en efecto, esa tradición era encabezada por Tiziano sin duda, como así mismo parecen demostrar algunas fuentes casi o totalmente contemporáneas al momento en que Velázquez pintó *Las hilanderas* y *Las meninas*.

Al lector del libro de Knox puede parecerle un tanto arriesgado que el autor afirme que, en general, la teoría española de finales del siglo XVI y del XVII desdeñó el estilo pictórico de la tradición de Tiziano (p. 21), entre otras cosas porque ya Francisco de Holanda, por ejemplo, en el capítulo final de su tratado *Da pintura antiga* dedicado justamente a “sacar por el natural”, o sea a retratar, propusiera a Tiziano como la alternativa más prestigiosa a las tendencias realistas y el detallismo minucioso

de los retratistas, con Antonio Moro a la cabeza, de la corte hispánica<sup>13</sup>. Incluso Carducho y Pacheco reconocieron a Tiziano como maestro de esa tradición, tal y como recuerda el mismo Knox (p. 30), si bien es cierto que mantuvieron una postura verdaderamente ambigua al respecto como defensores de la “pincelada acabada” como también explica el autor. Lo cierto es que Pacheco llega a decir que “todas sus figuras [de Tiziano] son vivas, y se mueven, y sus carnes tiemblan” con lo que, como ha podido comprobarse, esto pudo ser de relevante a mediados del siglo XVII. Poco después, y más o menos por los años en que Velázquez pintaba *Las hilanderas* y *Las meninas*, Lázaro Díaz del Valle consideró –en un manuscrito que bien hubiera podido ayudar a Knox en sus planteamientos– que Tiziano “fue príncipe del colorido” y “pintó con hermosura y valentía”, lo que, desde su punto de vista, le valía el título de “artífice milagroso”<sup>14</sup>. De hecho, es muy notable lo que en el manuscrito de Díaz del Valle se refiere al veneciano: la primera vez que cita a Tiziano lo hace caballero, curiosamente, del hábito de Santiago, aunque después tachara lo escrito<sup>15</sup>, pero no es menos notable que lo repitiera en otra parte de su manuscrito y en ese caso sin tacharlo<sup>16</sup>, pues Tiziano fue nombrado Conde Palatino y caballero de la Espuela de Oro el 10 de mayo de 1533, pero no de la orden de Santiago. Es más que probable que Díaz del Valle quisiera establecer una sutil, aunque falsa, genealogía de pintores caballeros y a su vez súbditos de la Casa de Austria que después se ha convertido en tópica, para así hacer de

Velázquez el verdadero y único heredero del arte de Tiziano al ser ambos pintores y caballeros del hábito de Santiago, supuesta y tendenciosamente en el caso del segundo. De esta manera no sólo el pintor sevillano alcanzaría un lustre incomparable, sino también lo ganaba el propio Felipe IV, heredero a su vez de la formidable labor de mecenazgo de sus ascendientes, no sólo familiares y dinásticos sino también y fundamentalmente artísticos al menos en este contexto: Carlos V y Felipe II. Los elogios de los teóricos a Tiziano culminarían en “la manera valiente del gran Tiziano” que tanto asombraba a Palomino<sup>17</sup>. De hecho, podría llegar a pensarse que la actitud de Velázquez acabaría permeando en los discursos de los teóricos de la segunda y la tercera generación: Díaz del Valle, Jusepe Martínez y Antonio Palomino, pero creo que aquélla fue sincrónica y recíproca. Exaltar a Velázquez pasaba por exaltar su técnica filiadola con una tradición muy prestigiosa y, como se verá enseguida, Velázquez fue cada vez más progresivamente consciente de cuál era, en verdad, la tradición en la que pretendía y consiguió enmarcarse<sup>18</sup>. Lo más importante, quizá, es que esta conciencia histórica comenzaba a tomar forma entonces, tanto en el pintor como en sus colegas teóricos, y sería esencial para la conformación de la que se llamó después Escuela Española.

Siempre se ha sospechado que Velázquez fue de veras consciente de la relevancia de las pinturas de Tiziano cuando vio a Rubens copiar los cuadros del veneciano durante su viaje a Madrid entre 1628 y 1629, y es probable que, progre-

sivamente, Velázquez considerara que Tiziano y Rubens eran los vértices de la tradición a la que él fue amarrándose tal y como manifiesta una obra cumbre de su madurez: *Las hilanderas*. Según la interpretación que Knox hace del lienzo, el primer término haría referencia a la habilidad manual del artista; Velázquez habría hecho hincapié, según él, en el proceso creador de la pintura, atención que se da al proceso creador que, por otro lado, ya está *in nuce* en el poema de Ovidio que inspira el asunto de la obra. Tal vez lo más novedoso de la propuesta de Knox es que subraya el interés del primer plano de la pintura frente a las teorías que desde los estudios pioneros de Angulo otorgan preeminencia al segundo plano donde se representa la confrontación entre Palas y Aracne<sup>19</sup>. A la par, Velázquez podría aludir al obrador de lanas que cita Plinio en la *Historia natural*; según la interpretación de veras sugerente de Knox, podría haber también en la pintura un soterrado discurso etimológico al considerar que la lana basta recibe el nombre de “borra”, que podría emparentarse con “borrón” de manera que la lana podría ser al tapiz lo que el borrón a la pintura. Pero acaso lo más relevante es que, como han demostrado definitivamente Marías y Portús<sup>20</sup>, Velázquez sugería la genealogía de pintores con quien se identificaba, Tiziano y Rubens, recurriendo a una fábula que era interpretada ya en la época como metáfora del enfrentamiento fructuoso entre los antiguos y los modernos y la superación de los primeros por los segundos. Velázquez, con su cuadro, revelaría así sutilmente

que, a través de la idea, la composición y también la técnica, o sobre todo por ella, era capaz de representar el movimiento y, por tanto, la vida, y de ese modo superar a sus ilustres antecesores. Y tal vez sobre todo por la técnica porque ese modo de aplicar la pintura de una manera solo aparentemente descuidada sería trasunto pictórico de una característica esencial del cortesano, tal y como lo había definido Baldassare Castiglione en *Il cortigiano* –libro que Velázquez, por cierto, tenía en su biblioteca–: la *sprezzatura*, que, aplicada al terreno estrictamente pictórico, iba más allá del alcance puramente formal. La liberalidad en el toque de pincel, según en qué contexto, podría relacionarse con la liberalidad del ingenio; como escribió Ustárroz y ha sido numerosas veces recordado después, “el primor consiste en pocas pinceladas, obrar mucho, no porque las pocas no cuesten, sino que se ejecuten con liberalidad, que el estudio parezca acaso, y no afectación”, para continuar que Velázquez “con sutil destreza, en pocos golpes, muestra cuánto puede el Arte, el desahogo, y la ejecución pronta”<sup>21</sup>. En ese sentido, un argumento que Knox podría haber utilizado para reforzar su tesis fundamental es que Velázquez apenas firmó sus obras y, en alguna ocasión significativa, las dejó deliberadamente sin firmar dejando vacía la tarjeta ficticia que debería haber contenido su rúbrica, sabedor como era de que su estilo, su manera, era un manifiesto suficiente de su autoría y de su maestría<sup>22</sup>.

Knox cree que la confirmación teórica de la liberalidad de la pincelada abierta pudo llegar a Velázquez de

mano de Marco Boschini. En realidad, no hay evidencias documentales del encuentro entre el teórico veneciano y el pintor en Roma durante el segundo viaje que este último realizó a la ciudad entre 1649 y 1651 más que las citas, muy relevantes, eso sí, que Boschini le dedica en su *Carta del navegar pitoresco*. Hay que tener en cuenta que Boschini era un veneciano que escribió fundamentalmente para venecianos y a favor de una determinada tradición, la veneciana, caracterizada por el uso del color aplicado con una factura abierta, lo que él llama el “colpo venetian”. Knox manifiesta la ascendencia que sobre sus tesis tiene la lectura propuesta por Sohm del tratado de Boschini<sup>23</sup>, y a su amparo interpreta la *Sibila* del Meadows que, para él, es una *Alegoría de la pintura*. Knox declara que fue Babette Bohn (p. 51, n. 1) la primera en interpretar así la pintura y que, en su exégesis, se mueve en el “terreno de la pura especulación”. Según esta, el intercambio de ideas entre Velázquez y Boschini es el “marco crítico para la comprensión de su excepcional *Alegoría de la pintura*” (p. 63) en la que Velázquez reivindicaría ya ese aspecto manual de la pin-

tura que se manifiesta sobre todo en la pincelada abierta.

Tanto la supuesta *Alegoría de la pintura* como *Las hilanderas* y *Las meninas* son entendidas como una reflexión pictórica sobre el acto creador y, en particular, sobre el acto de pintar. En los tres cuadros hay un énfasis en los medios manuales, mecánicos, de la pintura que se manifiesta incluso explícitamente: el dedo que roza la tabla (¿o lienzo?) en la *Sibila* o *Alegoría* del Meadows, el primer plano de *Las hilanderas*, el material y los medios mecánicos que forman uno de los vórtices significativos de *Las meninas* (p. 178), cuadro en el que Velázquez, por cierto, no solo mostraba cómo un retrato podía convertirse en paradigma de la pintura de historia, tal y como acertó a ver el propio Palomino, sino también su lugar en la corte hispánica y su trascendencia como pintor de retratos del rey, a la sazón Felipe IV, lo que lo erigía al lugar más destacado de la historia de la pintura europea bajo el amparo de dos de los más grandes pintores de esa tradición a los que él habría superado: Tiziano y Rubens.

A pesar de que a lo largo de las páginas del libro el autor se guía por la “deducción e indicios más que en los fríos y

puros datos” (p. 19), como reconoce, su aproximación a las últimas obras de Velázquez es muy sugestiva y además está aderezada con el recurso a los tratados de arte más relevantes del momento, tanto españoles como europeos, según una tendencia historiográfica que, por fortuna, comienza a generalizarse y que no los entiende como prontuarios normativos y teóricos alejados de la práctica artística, sino perfectamente imbricados con ella. En efecto, en ellos pueden encontrarse pistas muy relevantes para entender el quehacer y la concepción de la pintura y la conciencia histórica de los artistas y los teóricos. Por otro lado, no me parece insignificante –antes bien al contrario y más procediendo de un ámbito estrictamente anglosajón– que con su discurso y aun sin pretenderlo de manera explícita, Giles Knox defienda la materialidad de la pintura y su cualidad objetual más allá de las elucubraciones en que incurrir, en ocasiones en vuelos sin red, esa tendencia cada vez menos dominante que son los *visual studies*. ❖

• JOSÉ RIELLO •

Universidad Autónoma de Madrid

• NOTAS •

- G. Knox, “Velázquez, Wit, and Michelangelo”, en H. B. J. Maginnis y S. E. Zuraw (eds.), *The Historian's Eye: Essays on Italian Art in Honor of Andrew Ladis*, Georgia, 2009, pp. 225-234.
- La edición en español es traducción de la original en inglés: *The Late Paintings of Velázquez: Theorizing Painterly Performance*, Ashgate, 2009.
- H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*, Múnich, 1915. Edición española: *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, 1997.
- H. Focillon, *Vie des formes*, Paris, 1934.
- M. Baxandall, *German wood statuettes 1500-1800*, Londres, 1967.
- K. Hellwig, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, 1999.
- Fray Hortensio Félix de Paravicino, *Oraciones evangélicas que en las festividades de Cristo Nuestro Señor y su Santísima Madre predicó el muy reverendo padre maestro Fray Hortensio Félix Paravicino*, Madrid, 1640, fol. 161.
- Después de los estudios de B. Bassegoda, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el Monasterio del Escorial desde Diego Velázquez a Frédéric Quilliet (1809)*, Barcelona-Girona-Lleida, 2002 y F. Marías, “Los saberes de Velázquez: el lenguaje artístico del pintor y el problema de la Memoria de las pinturas del Escorial”, en *Velázquez y Sevilla. Actas del Congreso de 1999*, Sevilla, 2003, parecen despejarse las dudas sobre la autoría de la citada Memoria.
- E. Lafuente Ferrari, *Velázquez o la salvación de la circunstancia*, Santander, 1960.
- H. Wölfflin, *op. cit.*, p. 61.
- F. Marías, “Tiziano y Velázquez, tópicos literarios y milagros del arte”, en M. Falomir (ed.), *Tiziano* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, 2003, pp. 111-132 (p. 123).
- Ibidem*, p. 112.
- Francisco de Holanda, *Del sacar por el natural*, ed. de John B. Bury, Madrid, 2008.
- Lázaro Díaz del Valle, “Origen e ilustración del nobilísimo y real arte de la pintura y dibujo”, fol. 146v. Madrid, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Sign. FA4030.
- Ibidem*, fols. 30v-31.
- Idem*, “Epílogo y nomenclatura de algunos artifices”, fol. 1v. Aunque debieron de ser manuscritos independientes, tanto este como el anterior están encuadrados en el mismo código conservado en el CSIC. Sobre el manuscrito y con la bibliografía anterior, véanse J. Riello, *Un caso singular de la literatura artística española del siglo XVII: Lázaro Díaz del Valle*, Tesis doctoral inédita, Madrid, 2007 y D. García López, *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores en España*, Madrid, 2008.
- Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica (1715). El Parnaso español pintoresco laureado (1724)*, Madrid, 1947, p. 913.
- J. Portús Pérez, “Velázquez, pintor de historia. Competencia, superación y conciencia creativa”, en J. Portús (ed.), *Fábulas de Velázquez. Mitología e historia sagrada en el Siglo de Oro*, [cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, 2007, pp. 14-71.
- D. Angulo Íñiguez, “Las hilanderas”, en *Archivo Español de Arte*, 21, 1948, pp. 1-19 e *idem*: “Las hilanderas. Sobre la iconografía de Aracne”, en *Archivo Español de Arte*, 25, 1952, pp. 67-84.
- F. Marías, “Tiziano y Velázquez”, *art. cit.*; J. Portús Pérez, “Historias cruzadas (meninas, hilanderas y una fábula musical)”, en J. Portús (ed.), *Fábulas de Velázquez*, *op. cit.*, pp. 279-297.
- Juan Antonio Andrés de Ustarroz, *Obelisco histórico y honorario que la imperial ciudad de Zaragoza erigió a la inmortal memoria del serenísimo señor don Baltasar Carlos de Austria*, Zaragoza, 1646, pp. 107-111.
- K. Hellwig, “Las firmas de Velázquez”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. XIX, 37, 2001, pp. 21-46 e *idem*: “¿Firmar o no firmar? Observaciones sobre la práctica de la signatura en los pintores españoles del Siglo de Oro considerando las notas de Antonio Palomino (Adenda a *Las firmas de Velázquez*)”, en *Boletín del Museo del Prado*, vol. XXIX, 47, 2011.
- Ph. Sohm, *Pittoresco: Marco Boschini and his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge, 1991.